# الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية

ليلى خلف السبعان

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت، الكويت



## الملخص

يتناول البحث ملامح الإيقاع في شعر لبيد بن ربيعة من وجهة النظر الأسلوبية، ويبدأ بتمهيد حول مفهوم المصطلح "الإيقاع"، ويضم البحث قسمين رئيسيين؛ الأول حول الإيقاع الخارجي والآخر حول الإيقاع الداخلي.

أما القسم الأول فيتناول القالب الموسيقي والدلالة، ويوضح هذا الجزء تفرد لبيد بين شعراء عصره من حيث القالب الشعري (البحر)؛ إذ تبين أن بحر الكامل هو السائد في شعر لبيد، وهذا على خلاف المعروف بأن البحر الطويل كان أكثر البحور شيوعاً في الشعر الجاهلي، وبين البحث دلالة ذلك، وقد زود هذا الجزء بجداول توضيحية لربط الإيقاع بالغرض الشعري ونسبة استخدام البحور بالنسبة إلى عدد القصائد الكلية وبالنسبة إلى عدد الأبيات أيضاً.

ثم تناول دور القافية في الإيقاع وتميزها عند لبيد ودور الروي، والوصل والخروج، والتأسيس والدخيل.

أما القسم الآخر فكان عن الإيقاع الداخلي، وتم معالجة ذلك من خلال ملمحين، الأول التصريع الذي ظهر جلياً وواضحاً في شعر لبيد والآخر حول المصراع المغاير للروي؛ أما عن التصريع فقد بين البحث دوره في ثبات الإيقاع وتناغمه وكيف أن لبيداً قد فضل حرفاً بعينه، وهو "الميم" ليجعله مصراعاً ورويّاً في آن واحد، ومن ثم تكون النغمة الإيقاعية ثراء صوتياً ولاسيما إذا تكرر هذا الحرف في حشو البيت، وهذا النمط بدوره تناغم مع الإيقاع الثابت من خلال الروي؛ فأصبح الإيقاع مزدوجاً ومتغايراً في آن واحد.

أما الملمح الآخر فهو المصراع المغاير للرويِّ، ومن ثم نجدنا أمام إيقاعين مختلفين وثابتين في الوقت نفسه، أو هذا النمط يخرج الإيقاع من الرتابة والتكرار وثبات النغمة التي عادة تكون على حرف الرويِّ وحده، ومن ثم تخرج النغمة إلى حيز أرحب وأعمق وهو التنوع والثراء الموسيقي والدلالي.

ومن خلال هذه الملامح مجتمعة أبرز البحث الدور المهمّ لهذا الإيقاع المتميز في رسم دلالة قد تكون مغايرة في بعض الأحيان وسائدة في معظم شعر لبيد.

## تمهيد

الوعي الشعري – وفق هنري ميشونيك H.Meschonic "– هو أساساً، منذ انضمّ الإسكندراني إلى قصيدة النثر، وعي إيقاعي"[1]. ووظيفة الإيقاع في الأصل إنما هي توليد المعاني في مناطق لا تصل إليها اللغة[2]، ويعرفه صاحب اللسان بأنه "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يرفع الألحان ويبينها"[3] ويؤكد هذا المعنى بإضافته للتعريف السابق: "وسمّى الخليل، (رحمه الله)، كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[4]. وقد شغل الإيقاع كثيراً من نقادنا قديماً وحديثاً، بل في الآداب الأخرى باعتباره ركيزة مهمة للشعر، وأحياناً فاصلة بينه وبين النثر. فالسجلماسي يربط بين الوزن والإيقاع ويجعلهما وجهين للشعر بقوله: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة.. ومعنى موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر"[5] ويقترب الأرموني من التعريف السابق،لكنه يختلف قليلاً في أنه نظر إليه نظرة موسيقية بتعريفه الإيقاع بأنه: "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنِّسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دوراً، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساويه أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبل عليها الطبع، وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد"[6].

وأرجح أن حازم القرطاجني كان يقصد بالإيقاع الوزن والقافية معاً، بقوله: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب "[7]؛ وذلك لأن الوزن نمط مثالي، يسري كقانون خلال القصيدة كلها، على الرغم من أنه لا توجد قصيدة ولا مقطوعة تطابق - إيقاعياً - الأخرى، وفي كل نظم تعمل الكلمات بموجب الوزن مع تنويعات قليلة أو كثيرة، وهذه التنويعات عنصر ضروري في التأثير الإيقاعي الكلي، ولو لم تكن موجودة لفقدنا معظم جمال الإيقاع أو فقدناه كله[8].

ومن أبرز النقاد المحدثين الذين تحدثوا عن مفهوم الإيقاع الدكتور محمد مندور الذي يعرفه بأنه "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة"[9] ويرى الدكتور شكري عياد أن علاقة الوزن بالإيقاع هي علاقة الجزء بالكل، فيقول: "الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه"[10]. وهذا المعنى - بتعبير مغاير - يؤكده الدكتور محمد غنيمي هلال حيث يرى أن "الإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي"، ويضيف أن "الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت.. وقد يتوافر الإيقاع في النثر"[11] ويهتم الدكتور أحمد كشك بالربط بين الإيقاع والقافية؛ إذ يرى أن "القافية ركيزة في بنيان إيقاعنا الشعري، حيث أضحت ركناً مهماً من أركان الوزن الشعري.. إن القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا النوع من الإيقاع موقف الحلبة. بل هي جزء لا ينقسم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تُفَسَّر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[12]، والقافية تمثل هذه المكانة العليا؛ لأن زوالها يضع الشاعر وجهاً لوجه أمام مقاييس النثر[13]. أضف إلى ذلك أنها تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها[14]. ومن ثَمَّ يعد الإيقاع قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، إذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة مهمة من وسائل هذا التعبير؛ لأنه لغة التواتر والانفعال[15]. وليس الإيقاع مجرد

تلاعب بالمقاطع، وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكوّنه، والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقاً؛ لأن موسيقى الشعر ليست تطريباً فحسب بل هي وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء لا تقل أهمية عن التعبير اللفظي بل لعلها تفوقه[16]. وهذا يعني أن الاحتفاء بصوتية المفردات لم يعد مظهراً مُعبراً عن مفهوم الإيقاع بدقة، بل أصبح عنصراً واحداً من مجموعة كبيرة من العناصر تشكل في تداخلها وامتزاجها هذا المفهوم، ومن ثم يُصبح إيقاع اللغة بمفهومه الشمولي الواسع هو الأكثر أهمية في موسيقا الشعر[17].

## ملامح الإيقاع في شعر لبيد

لعلي لا أبالغ إذا قلت: إن شعر لبيد بن ربيعة يتمتع بقدر وافر من ملامح الإيقاع المتعددة الواضحة، التي لا تخطئها الأذن بحال، وهذه الملامح مع تعددها وتكرارها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحيوية التجربة من جهة، ومن ثم حياة النص الداخلية. فالإيقاع في شعر لبيد لم يكن وقفاً على القافية المنتظمة في نهاية كل بيت وإنما جعل لبيد من هذه القافية مرتكزاً ومرجعاً يتعانق مع الموسيقا الداخلية، ومن ثم نجد أنفسنا أمام إيقاع مميز ومتنوع يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات، كما يعكس تنوع التغيرات التي تطرأ على الفكرة والصورة والإحساس[18]. وهكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية، وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه؛ أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها[19]، ولقد حفل شعر لبيد بإيقاع مميز – كما قلت – كان يهدف في المقام الأول إلى توصيل المعنى على نحو فنّي؛ ما يؤكد أن خلف هذا الإيقاع شاعراً مطبوعاً، يملك أدواته بمهارة فائقة، وكان أبرز ملامح الإيقاع عنده ما يلي:

## أولاً – الإيقاع الخارجي

### 1 – القالب الموسيقي والدلالة

يُعدُّ البحر الطويل أكثر البحور الشعرية شيوعاً في العصر الجاهلي، وخاصة في مجال الحماسة الحربية؛ لأن الشعراء "وجدوا فيه المجال الطبيعي للمقولة الشعرية المناسبة، والصيغة المقبولة، والزاوية المفتوحة التي يمكن إدخال الألوان المختلفة لتسلطها على كل وجه من وجوه المعركة، وتحديد النضارة اللونية المتميزة لكل لون وفي الحدود المتفق عليها في البناء والاستعمال، أو التقطيع المستمر الذي يأخذ بوحدة اللفظة والتنغيم المطرد الذي يسبغ على القصيدة صفة الامتداد والعقلانية، ويفسح لمعانيها سمة البروز والتعبير"[20].

وبالنسبة إلى الأغراض الشعرية الأخرى، فقد خلص الدكتور إبراهيم أنيس – بعد بحث واستقصاء – إلى نتيجة مفادها "أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيّما في الأغراض الجدية الشأن"[21]، وقد رد الدكتور إبراهيم أنيس شيوع البحر الطويل بهذه النسبة الكبيرة إلى أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات[22]، وأضاف إلى ذلك سبباً آخر هو أن "مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد"[23].

ولكن إذا كان شيوع البحر الطويل للأسباب التي ذُكرت، فقد لاحظت أن لبيداً قد شاع عنده الكامل في المرتبة الأولى، ولننظر إلى الجداول التفصيلية التالية:

## جدول رقم (1)
## وصف تفصيلي للإيقاع في ديوان لبيد

| رقم القصيدة | الصفحة | عدد الأبيات | البحر | الرويُّ والوصل | الغرض الشعري |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1، 2 | 7 | الطويل | بْ | الفخر |
| 2 | 3 – 20 | 48 | الطويل | بِ | حكمة وفخر |
| 3 | 21 – 24 | 13 | الكامل | بِ | عتاب (3) والباقي في الوصف |
| 4 | 25 – 33 | 29 | المنسرح | با | الغزل والوصف |
| 5 | 34 – 37 | 15 | الكامل | دُ | حكمة وفخر بمكارم الأخلاق |
| 6 | 38 – 40 | 10 | الوافر | دُ | حكمة وفخر بالنسب |
| 7 | 41 – 45 | 20 | الخفيف | رُ | حكمة وتأمل في الزمن |
| 8 | 46 – 57 | 38 | الخفيف | ر | فخر بالأخلاق والنسب والبطولة في القتال |
| 9 | 58 – 69 | 36 | البسيط | رٍ | الوصف والحكمة |
| 10 | 70 – 71 | 8 | الطويل | عِ | الكرم وعتاب الزوجة |
| 11 | 72 – 94 | 60 | الوافر | ل | الأطلال والغزل والوصف |
| 12 | 95 – 99 | 15 | الطويل | مُ | الفخر بالقتال |
| 13 | 100 – 106 | 23 | الوافر | مِ | الفخر بمكارم الأخلاق |
| 14 | 107 – 117 | 34 | الكامل | مِ | عتاب الزوجة والحكمة |
| 15 | 118 – 137 | 55 | الكامل | مُ | الأطلال، الوصف، الفخر |
| 16 | 138 – 149 | 25 | الكامل | ن | أطلال وغزل ووصف |

## تابع/ جدول رقم (1)
## وصف تفصيلي للإيقاع في ديوان لبيد

| رقم القصيدة | الصفحة | عدد الأبيات | البحر | الرويُّ والوصل | الغرض الشعري |
|---|---|---|---|---|---|
| 17 | 153 – 155 | 9 | الكامل | بِ | رثاء أخيه (أربد) |
| 18 | 158 – 162 | 14 | المنسرح | دِ | رثاء أخيه (أربد) |
| 19 | 163 | 5 | الكامل | دَا | رثاء أخيه (أربد) |
| 21 | 166 | 4 | الكامل | رِ | رثاء أخيه (أربد) |
| 22 | 166 – 167 | 3 | الوافر | را | رثاء أخيه (أربد) |
| 23 | 167 | 2 | الطويل | رُ | رثاء أخيه (أربد) |
| 24 | 168 – 172 | 20 | الطويل | عُ | رثاء أخيه (أربد) |
| 25 | 173 | 10 | الطويل | عا | رثاء أخيه (أربد) |
| 26 | 174 – 198 | 85 | الكامل | لِ | رثاء أخيه (أربد) |
| 27 | 201 – 209 | 31 | الوافر | مِ | رثاء أخيه (أربد) |
| 28 | 213 – 214 | 7 | الطويل | رْ | يخاطب ابنتيه عندما حضرته الوفاة |
| 29 | 215 – 224 | 24 | الطويل | رُ | في الفخر والحماسة |
| 30 | 225 – 226 | 6 | الطويل | رُ | هجاء هادئ لقبول الدية |
| 31 | 227 | 3 | الكامل | رِ | وصف الجارية والناقة |
| 32 | 228 – 229 | 9 | الطويل | قِ | الفخر والحماسة |
| 33 | 230 – 231 | 7 | الطويل | كا | الفخر والحماسة |

## تابع/ جدول رقم (1)
## وصف تفصيلي للإيقاع في ديوان لبيد

| رقم القصيدة | الصفحة | عدد الأبيات | البحر | الرويُّ والوصل | الغرض الشعري |
|---|---|---|---|---|---|
| 34 | 231 | 4 | الكامل | لْ | رثاء |
| 35 | 253 – 232 | 92 | الطويل | لا | الأطلال، والوصف، والفخر والحماسة |
| 36 | 266 – 254 | 52 | الطويل | كُ | رثاء |
| 37 | 268 – 267 | 6 | الوافر | كُ | أطلال ووصف الفرس |
| 38 | 270 – 269 | 7 | الخفيف | كُ | الأطلال والوصف |
| 39 | 276 – 271 | 23 | الكامل | كِ | مقدمة دينية، والوصف، والفخر التاريخي |
| 40 | 276 | 3 | الوافر | لِ | مخاطبة الرسول، صلى الله عليه وسلم |
| 41 | 277 | 6 | الطويل | لِ | الأطلال والفخر والحماسة |
| 42 | 286 – 278 | 32 | الطويل | مَا | الوصف والفخر |
| 43 | 287 – 286 | 5 | الكامل | ما | الفخر بالمبادئ والقيم |
| 44 | 291 – 288 | 17 | الكامل | مُ | الوصف والعتاب |
| 45 | 292 | 3 | الوافر | مِ | الفخر |
| 46 | 294 – 293 | 7 | الوافر | مُ | حزن على فراق ديار بني عامر |
| 47 | 296 – 295 | 4 | الكامل | مِ | رثاء |

## تابع/ جدول رقم (1)
## وصف تفصيلي للإيقاع في ديوان لبيد

| رقم القصيدة | الصفحة | عدد الأبيات | البحر | الرويُّ والوصل | الغرض الشعري |
|---|---|---|---|---|---|
| 48 | 321 – 297 | 88 | الكامل | مُ | الأطلال، وصف الظعائن، الحكمة والوصف (المعلقة) |
| 49 | 326 – 322 | 23 | الكامل | نا | الفخر بالأب والأعمام |
| 50 | 327 | 5 | الطويل | نِ | الفخر |
| 51 | 328 | 4 | الوافر | نِ | تهديد ووعيد |

## جدول رقم (2)
## نسبة استخدام البحور بالنسبة إلى عدد القصائد

| عدد القصائد الكلي للشاعر | البحر | عدد القصائد التي جاءت على وزنه | النسبة المئوية بالنسبة إلى عدد القصائد الكلي |
|---|---|---|---|
| | الكامل | 18 | ٪35,5 |
| | الطويل | 17 | ٪33,3 |
| | الوافر | 10 | ٪19,6 |
| | الخفيف | 3 | ٪5,9 |
| | المنسرح | 2 | ٪3,9 |
| | البسيط | 1 | ٪1,9 |

## جدول رقم (3)
## نسبة استخدام البحور بالنسبة إلى عدد الأبيات الكلية

| مجموع أبيات الشاعر | البحر | عدد الأبيات التي جاءت على وزنه | النسبة المئوية بالنسبة إلى عدد الأبيات الكلي |
|---|---|---|---|
| | الكامل | 424 | ٪39,7 |
| | الطويل | 350 | ٪32,8 |
| | الوافر | 150 | ٪14,1 |
| | الخفيف | 65 | ٪6 |
| | المنسرح | 43 | ٪4,0 |
| | البسيط | 36 | ٪3,4 |

فبالنظر إلى جدول رقم (2) اتضح لي نسبة استخدام البحور بالنسبة إلى عدد القصائد، وعلى الرغم من عدم دقة هذه النسبة لاعتمادها على الكم، وما يعتري ذلك من قصائد قصيرة، وأخرى طويلة فإن نسبة البحر الكامل كانت فيه (35,5٪) محتلاً المرتبة الأولى، وإذا نظرنا إلى الجدول رقم (3)، وهو الأدق؛ لأنه يعتمد على عدد الأبيات الكلية التي قيلت على كل وزن، فإننا نجد أن البحر الكامل أيضاً في المقدمة بنسبة تقترب من (40٪) من مجمل شعر لبيد. وبمقارنة ذلك بالنسب التي أوردها - سابقاً - الدكتور إبراهيم أنيس نشعر بتميّز لبيد، أو - بالأحرى - بخصوصية الإيقاع عنده، وأنه قد خرج تقريباً عما ذكره الدكتور أنيس. وكذلك لو نظرنا إلى الجدول رقم (4).

## جدول رقم (4)

| البحر | الطويل | الوافر | الكامل | البسيط | المتقارب | المنسرح | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| النسبة المئوية | ٪45,68 | | ٪34,26 | | ٪9,48 | | ٪8,83 | ٪3 | ٪0,2 |

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا خرج لبيد بن ربيعة عن هذه النسبة التي كانت شائعة بين قبيلته أيضاً؟!

إنني أرجح أن الأغراض الشعرية لها دور رئيسي في ذلك، مع الأخذ في الاعتبار أن ربط الأوزان بالأغراض الشعرية أمر صعب، وربما لا يكون دقيقاً تماماً ولكن على كل حال هو في هذه الحالة الأقرب للدقة؛ لأننا لو نظرنا إلى الجدول رقم (1) لتبيَّن لنا أن لبيداً ابتعد كثيراً عن الحماسة، إذ ظهرت في ديوانه على استحياء؛ وذلك لأنه لم يشأ أن يكون صوتاً لقبيلته، وإنما كان صوتاً لفنه وشاعريته، يغلب على شعره التأمل والتدقيق مما يحتاج معه نفساً هادئاً، والجدول المذكور يبين لنا صدق هذا القول. فقد جاء الشعر عنده على إيقاع بحر الكامل متضمناً، الوصف والفخر بمكارم الأخلاق وبالنسب لآبائه وبالقيم والمبادئ التي يعتز بها الجاهليون، والعتاب، والغزل، وبكاء الأطلال، ووصف الظعائن، والحكمة والرثاء.

وجُلُّ هذه الأغراض يبتعد عن الإيقاع الرنّان، أو بتعبير الدكتور أنيس طول النفس في الإنشاد، ومن ثم نرى لبيداً يصوغ تجربته الشعرية بما يتوافق مع نفسه الهادئة المطمئنة التي تحمل تجربة حياة عاقلة متزنة، مبتعدة عن التهور والعصبية الزائدة، نقول ذلك؛ لأن بعض الأوزان الشعرية تتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس، وعلى الشاعر حين يعبر عن نفسه خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعورية، وعندئذ يمكن أن يُقال إن الوزن – على الرغم من أنه صورة مجردة – يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة[24]. والدليل على صحة رأينا هذا أن جُلَّ شعر الحرب في العصر الجاهلي كان على البحر الوافر، وقد علَّل الدكتور نوري القيسي ذلك بقوله: "كان استجابة واجبة وسريعة ومتلاحقة لقصيدة الحرب المباشرة والمعبرة عن التأثر الآتي والحماسة الثائرة والمخاطبة القوية التي تحملها نغمات هذا البحر السريعة"[25].

وبهذا أستطيع القول في اطمئنان شديد: إن القالب الشعري لدى لبيد أتى متوافقاً مع الملامح التي غلبت على شعره؛ لأن الكثرة والقلة – هنا – دليل إيثار أو عدمه من الشاعر لبحر دون بحر، وذلك شيء معروف لدى الشعراء؛ "فبعضهم

يستهويه بحر معين ويظل يترنم به كثيراً، على حين أن بعضهم لا يكاد يطيق هذا البحر نفسه، ولا تهتز له قريحته، ولا تنشط له دواعي روحه[26]. فشعر الحكمة والوصف والتأمل والرثاء - وهي الملامح الغالبة على شعر لبيد - تطلَّب أن يكون القالب الشعري متوافقاً معه، من حيث التعبير الدلالي الذي يمكن أن يؤديه هذا القالب الإيقاعي المتمثل في بحر الكامل، وقد سماه الخليل بهذا الاسم لتكامل حركاته، فهو أكثر بحور الشعر حركات؛ بحيث يكون البيت التام من الكامل على ثلاثين حركة[27].

## 2 - القافية والإيقاع

تُعدُّ القافية تاج الإيقاع الشعري، بل لا يوجد شعر دون قافية في تراثنا الشعري. والقافية "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة. وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقا الشعرية؛ فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[28]، وتؤدي دورها الدلالي؛ لأن بنية الشعر تتميز بتواز مستمر[29]، غير أن العروضيين والنقاد لم يكتفوا باعتماد هذا المدلول للقافية الشعرية بل زادوا عليه مدلولات أخرى تحدد القافية في ضوئها: إما بكونها الكلمة الأخيرة من كل بيت كما ذهب الأخفش[30] وإما بكونها الجزء الأخير من البنية المجردة للبيت بحسب رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي[31]، وإما بوصفها حرف الرويِّ فقط كما ذهب إلى ذلك الفراء[32] وأبو علي قطرب، وأبو العباس ثعلب[33]، وقد تنبّه القدماء إلى أهمية القافية في الدلالة فاعتبروها خصوصية وميزة تخص العرب وحدهم. وبهم احتذت الأمم في أشعارها، ونظراً لصلة القافية بالشعر وما تضيفه إليه غدا الكشف عنها كشفاً عن جوهر الشعر، وأجمل ما فيه؛ لأن هذا التكرار والتوازن يحسه الإنسان في النص والنفس معاً، وبسبب وجودها جُعلت القافية أشرف ما في البيت، فإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده، فالقوافي حوافر الشعر، فهي نقطة تماسكه، وعليها جريانه واطراده، أي مواقفه، فإن صَحّت استقام جريانه، وحُسنَتْ مواقفه ونهاياته،ولما كانت تحصيناً للبيت، وتحسيناً له من الظاهر والباطن كانت أجل ما في القصيدة وأغلاه[34]،وبهذا أضحت تاج الإيقاع الشعري، لذا سنتناول أهم مكوناتها التي أثرت في الإيقاع عند لبيد.

## أ - الروي

والذي ألاحظه على القافية في شعر لبيد أنها أتت مُطلقة؛ أي أن الرويَّ فيها متحرك، عدا قصيدتين فقط، هما رقما (1)، (28) بديوانه، وعدد أبيات القصيدتين (14) بيتاً فقط، بما يعادل (1,3٪) من شعره، وهي نسبة تختلف عن نسبة ورودها في الشعر الجاهلي ككل، حيث إن هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز (10٪)[35].

أما الملاحظة الثانية فهي أن الشاعر جعل (الميم) و(اللام) رويّاً في معظم أشعاره، كما يوضحها الجدولان التاليان:

**جدول رقم (5)**
**نسبة حروف الرويِّ مع القصائد الكلية**

| عدد القصائد | حرف الرويّ الكلي للقصائد | عدد القصائد | النسبة المئوية بالنسبة إلى المجموع |
|---|---|---|---|
| | الميم | 12 | ٪23,5 |
| | اللام | 10 | ٪19,6 |
| | الراء | 10 | ٪19,6 |
| | الباء | 6 | ٪11,8 |
| | الدال | 5 | ٪9,8 |
| | النون | 4 | ٪7,8 |
| | العين | 3 | ٪5,9 |
| | القاف | 1 | ٪2,0 |
| | الكاف | 1 | ٪2 |

## جدول رقم (6)
## نسبة حروف الرويِّ مع البحور وعدد الأبيات

| عدد الأبيات الكلية | حرف الرويِّ | مجموع الأبيات التي ورد فيها | النسبة المئوية بالنسبة إلى مجموع الأبيات | البحور الشعرية التي ورد بها الرويُّ وعدد الأبيات في كل بحر |
|---|---|---|---|---|
| | اللام | 338 | ٪31,6 | الكامل (112) بيتاً، والطويل (150) بيتاً والوافر (69) بيتاً والخفيف (7) أبيات. |
| | الميم | 314 | ٪28,4 | الكامل (203) أبيات، والوافر (64) بيتاً والطويل (47) بيتاً. |
| | الراء | 143 | ٪13,4 | الخفيف (58) بيتاً، والطويل (39) بيتاً، والبسيط (36) بيتاً، والوافر (3) أبيات، والكامل (7) أبيات. |
| | الباء | 118 | ٪11,0 | الطويل (55) بيتاً، والكامل (34) بيتاً، والمنسرح (29) بيتاً. |
| | النون | 57 | ٪5,3 | الكامل (48) بيتًا، والطويل (5) أبيات، والوافر (4) أبيات. |
| | الدال | 44 | ٪4,1 | الكامل (20) بيتاً، والمنسرح (14) بيتاً، والوافر (10) أبيات. |
| | العين | 38 | ٪3,6 | الطويل (38) بيتاٍ. |
| | القاف | 9 | ٪0,8 | الطويل (9) أبيات. |
| | الكاف | 7 | ٪0,7 | الطويل (7) أبيات. |

وبالنظر إلى الجدول رقم (5) نجد أن الشاعر استخدم (الميم) رويّاً في (12) قصيدة، و(اللام) في (10) قصائد، ومجموعهما يعادل 43٪ من عدد قصائد الشاعر الكلية. وإذا ما تأملنا عدد الأبيات الكلي في جدول رقم (6) نجد أن الشعر الذي أتت فيه اللام رويّاً يمثل (31,6٪) من مجموع الشعر الكلي، وأن (الميم) شملت (28,4٪)

ومجموعهما هو (60٪) من مجموع الشعر الكلي، أضف إلى ذلك (الراء) التي جاءت في (10) عشر قصائد تضم (143) بيتاً؛ أي ما يعادل (13,4٪) من مجمل الأبيات، وهذه الحروف الثلاثة (اللام والميم والراء) شكلت (73,4٪) من شعر لبيد، وهي من الحروف كثيرة الشيوع في الشعر العربي حسبما أورد ذلك الدكتور إبراهيم أنيس[36]. وبالنظر إلى حروف الروي عند لبيد بحسب الجدولين (6)، (7) نجد أنها جميعاً من الحروف التي وردت بكثرة في الشعر العربي القديم، إلا (الكاف) التي صنّفها الدكتور إبراهيم أنيس أنها متوسطة الشيوع[37]. ومن ثم أستطيع الجزم بأن لبيداً استخدم الرويَّ الشائع بين شعراء عصره بيد أنه لم يجعل إيقاع الرويِّ هو الإيقاع الرئيس في الأبيات، كما سيتضح ذلك لاحقاً.

أما الملاحظة الثانية فهي كثرة القصائد التي سبق الرويّ فيها حرف (الردف) اللين، كما أن هناك قصائد كثيرة أتت القافية على وزن (فاعِلُنْ) بشكل مطرد في القصيدة، والجدول التالي يوضح ذلك:

**جدول رقم (7)**

| عدد القصائد | وصف القافية | النسبة المئوية بالنسبة للعدد الكلى للقصائد | عدد الأبيات الشعرية | النسبة المئوية بالنسبة لعدد أبيات الديوان |
|---|---|---|---|---|
| 49 | الرويُّ المتحرك | ٪4 | 1068 | ٪98,3 |
| 19 | الرويُّ المتحرك المسبوق بالردف والمتبرع بالوصل | ٪37,3 | 569 | ٪53,3 |
| 5 | اتحاد القافية على وزن فاعل مثل عامر، خابل، باطل | ٪10 | 281 | ٪26,3 |

فالرويُّ المتحرك يثـري الإيقـاع، كما أنَّ (الردف) الذي يسبـق الرويَّ يجعل عملية الإيقاع أكثر تأثيراً، وهذا ما عبّر عنه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: "ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروي مما يكسب القافية نغماً وموسيقا، فقد يسبق الرويُّ بواو مد وتلتزم في الأبيات، وهنا نستطيع القول إن موسيقا القافية أقرب للكمال[38]. أضف إلى ذلك، فإن الجدول رقم (7) يضيف إلى (الردف) الوصل ويلتزم به الشاعر في كل القصيدة.

## ب - الوصل والخروج

لعل ثبات الوصل والخروج في نسيج القافية يجعلها أكثر إيقاعاً؛ وذلك لأن الوصل هو القفلة النهائية لنغم البيت في الرويِّ المطلق وحده أو مع تابعه الذي يُسمى خروجاً، كما أن الوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعي ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت؛ فالأصوات كالأجسام المتحركة[39]، "لكن بعض مصادر الصوت مثل الشوكة الرنانة والأوتار لها ميل طبيعي نحو التذبذب. فبمجرد قرْعها أو شدِّها تذهب في التذبذب بمعدلٍ معين، وبعضها الآخر مثل الطبول وأسطح المناضد لها ميل أقل نحو التذبذب. إنها تسبب ضجيجاً Noise حين تُقرع، ولكن تذبذبها يتوقف بسرعة"[40]. وأصوات الوصل من هذا النوع الأول الذي يشبه الأوتار، حيث تمثل صدى البيت حين إتمامه، فلو أن ناطقاً شدا بالبيت في فراغ، فإن الصدى الآتي إليه يصله من الوصل واضحاً مسموعاً، ولعل الوصل يحتاج إلى قطع لحد البيت عن تاليه من خلال وقفة يحددها مداه الزمني[41]. وقد نجح لبيد نجاحاً ملحوظاً في استخدامه القافية المتكاملة (الردف، الرويّ، الوصل، الخروج) في كثير من قصائده وأبرزها المعلقة. علماً بأنه لم ترد قافية كاملة بهذا الشكل في بقية المعلقات - كانت أقرب المعلقات لذلك معلقة عمرو بن كلثوم التي استخدم فيها الردف والرويِّ والوصل فقط - وقد جعل للوصل إيقاعاً يتعادل مع إيقاع الرويِّ إن لم يكن يتفوق عليه، ومن ثم نجد أننا أمام إيقاعين: لفظي وصوتي لكل من الرويِّ والوصل. وعلى

الرغم من أن الرويَّ ثابت من حيث التردد حيث موضعه في التفعيلة الأخيرة من البيت، فإن إيقاع الوصل كان الأشد تأثيراً في إيقاع القصيدة كلها؛ لأنه كان ثابتاً مع الرويِّ في التفعيلة الأخيرة. أضف إلى ذلك فإن لبيداً كرَّر الصوت (ها) وهو صوت الوصل والخروج اثنتين وخمسين مرة في المعلقة، وجاء عدد ورودها كوصل اثنتين وتسعين مرة وهو عدد أبيات القصيدة.

وقد أتى هذا التكرار متنوعاً في القصيدة؛ فنراه يأتي متتابعاً كما في قوله[42]:

عَفَتِ الدّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها ... بِمِنىً تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
دِمَنٌ تَجَرّمَ بَعْدَ عَهدِ أنيسِها ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وَحَرَامُها
فَعَلا فُرُوعُ الأيْهَقانِ وَأطْفَلَتْ ... بالجَلْهَتَينِ ظِباؤها وَنَعامُها
وَجَلا السّيُولُ عَنِ الطّلُولِ كأنّها ... زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَها أقْلامُها
عَرِيَتْ وكانَ بها الجَميعُ فأبْكَرُوا ... مِنْها وَغُودِرَ نُؤيُها وَثُمامُها
بَلْ ما تَذكَّرُ من نَوَارَ وَقَد نأتْ ... وَتَقَطَّعَتْ أسبابُها وَرِمامُها
بطَليحِ أسْفارٍ تَرَكْنَ بَقيّةً ... مِنْها فأحْنَقَ صُلْبُها وَسَنامُها
أوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأحْقَبَ لاحَهُ ... طَرْدُ الفُحولِ وَضَرْبُها وكِدامُها
يَعلو بها حَدَبَ الإكامِ مُسَحّجٌ ... قد رَابَهُ عِصيانُها وَوِحامُها
بأجِزّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأ فَوْقَها ... قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوْفُها آرَامُها
حتى إذا سَلَخا جُمادى سِتّةً ... جزءاً فَطالَ صِيامُهُ وَصِيامُها
وَرَمَى دَوَابِرَها السَّفا وَتَهَيّجَتْ ... رِيحُ المَصَايفِ سَوْمُها وَسِهامُها
خَنْساءُ ضَيّعَتِ الفَريرَ فَلَمْ يَرِمْ ... عُرْضَ الشّقائِقِ طَوْفُها وَبُغامُها
حتى إذا يَئِسَتْ وَأسْحَقَ حالِقٌ ... لمْ يُبْلِهِ إرْضَاعُها وَفِطامُها
فغدَتْ كِلا الفَرْجَينِ تحْسبُ أنّهُ ... مَوْلى المَخافَةِ خَلْفُها وَأمامُها
بلْ أنْتِ لا تَدرينَ كَم مِن لَيْلَةٍ ... طَلْقٍ لَذيذٍ لَهْوُها وَنِدامُها

أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبَتْ كجذْعِ مُنيفةٍ جَرْداءَ يَحْصَرُ دونَها جُرّامُها
وَمُقَسِّمٌ يُعْطي العَشيرَةَ حَقّها وَمُغَذْمِرٌ لحُقُوقِها هَضّامُها

هذا التتابع جعلنا نحصل على إيقاعين متتابعين في نهاية البيت، ناتج عن المشاكلة بين الكلمتين الأخيرتين؛ بحيث يصبح وكأن له قافية داخلية وقافية خارجية[43] وكأن الشاعر أراد أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين، وهو لذلك يخرجه هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتياً دقيقاً. ولذا يكون لدينا إيقاع منظم متتالٍ، يثري الدلالة الموسيقية والصوتية في الأبيات، ويجعلها أكثر قدرة على التعبير والتصوير والتأثير[44]؛ ذلك لأنه ليس إطاراً كميّاً مجرداً، يتوقف عمله عند حدود طبقة الألفاظ، ولكن له قيمة كيفية وطاقات جمالية وقدرات فائقة على التعبير، هي نصيبه من المساهمة في الشعر[45].

وهذا التكرار نراه مرة أخرى وبشكل آخر؛ لأن الشاعر ثبّت إيقاع صوت (ها) في المصراع[46] في قوله:

دِمَنٌ تَجَرّمَ بَعْدَ عَهدِ أنيسِها حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وَحَرَامُها
رُزِقَتْ مَرَابيعَ النّجومِ وَصابَها وَدْقُ الرّوَاعِدِ جَوْدُها فرِهامُها
وَالعِينُ ساكِنَةٌ عَلى أَطْلائِها عُوذاً تَأَجّلُ بالفَضاءِ بِهامُها
وَجَلا السّيُولُ عَنِ الطّلُولِ كأنّها زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَها أَقْلامُها
أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفّ نَؤورُها كِفَفاً تَعَرّضَ فَوْقَهُنّ وِشامُها
زُجَلاً كأنّ نِعاجَ تُوضِحَ فَوْقَها وَظِباءَ وَجْرَةَ عُطّفاً أَرْآمُها
حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السّرابُ كأنّها أَجْزاعُ بِيشَةَ أَثْلُها وَرِضامُها
فَلَها هِبابٌ في الزّمام كأنّها صَهْباءُ خَفّ معَ الجَنوبِ جَهامُها
بأَحِزّةِ الثّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَها قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوْفُها آرَامُها
مَحْفُوفَةً وَسْطَ اليَراعِ يُظِلّها مِنْهُ مُصَرَّعُ غابَةٍ وَقِيامُها
صَادَفْنَ مِنْها غِرّةً فَأَصَبْنَها إنّ المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها
فَتَوَجّسَتْ رِزَّ الأنيسِ فَرَاعَها عن ظَهْرِ غَيْبٍ وَالأنيسُ سَقامُها

تَـــرّاكُ أمْكِنَـةٍ إذا لـــمْ أرْضَهـــا أوْ يَعتَلِـقْ بعـضَ النّفُوسِ حِمامُها
قَلِقَتْ رِحالَتُهـا وَأسْبَـلَ نَحْرُهـا وَابْتَـلّ مـن زَبَدِ الحَميمِ حِزَامُها
غُلْـبٍ تَشَـذّرُ بالذُّحُـولِ كأنّهـا جِـنّ البَـدِيّ رَوَاسِـياً أقْـدَامُها
أنْكَـرْتُ باطِلَهـا وَبُـؤتُ بحَقّهـا عنـدي وَلـم يَفْخَـرْ عليّ كِرامُها
وَجَـزُورِ أيْسـارٍ دَعَـوْتُ لحَتْفِها بمغَـالِـقٍ مُتَشَـابِـهٍ أجْسـامُها

ولعلنا نلحظ هنا أن جمال الإيقاع يكمن في أن الصوت (ها) في القافية يمثل الوصل والخروج، وهو نفسه الذي سبق في مصراع الأبيات، ومن ثم نشعر بأن (الهاء) وكأنها هي (الرويُّ)، فهي الأكثر إيقاعاً، وكأن للبيت قافيتين: الأولى في المصراع والأخرى في نهاية البيت، حيث نحس بهذه النغمة الإيقاعية كل ثلاث تفعيلات، أمام قيمة صوتية وإيقاعية مزدوجة، كما نلاحظ أن الشاعر كرَّر الوصل والخروج (ها) في حشو البيت بعيداً عن المصراع في الأبيات التالية:

فَوقَفْتُ أسـألُها، وكَيـفَ سُـؤالُنا صُمّـاً خَـوَالِدَ مـا يَبينُ كَلامُهـا
بمشَـارِقِ الجَبَلَيـنِ أوْ بِمُحَجَّـرٍ فَتَضَمّنَتْهـا فَـرْدَةٌ فَـرُخـامُهـا
وَإذا تَغـالى لَحْمُهـا وَتَحسّـرَتْ وَتَقَطّعَـتْ بعدَ الكَـلالِ خِدامُهـا
فَمَضَى وَقَدّمَهـا وَكَانَـتْ عـادَةً مِنْهُ إذا هـيَ عَـرّدَتْ إقْـدامُهـا
يَعْلُـو طَريقَـةَ مَتْنِهـا مُتَـوَاتِـرٌ في لَيْلَـةٍ كَفَـرَ النّجـومَ غَمامُهـا
فَبتلْكَ إذْ رَقَصَ اللّـوامعُ بالضّحى وَاجْتَـابَ أرْدِيَـةَ السّرابِ إكامُهـا
قَـدْ بِتُّ سامِرَهـا وَغايَةَ تاجـرٍ وَافَيْـتُ إذْ رُفِعَـتْ وَعزّ مُدامُهـا
باكَرْتُ حَاجَتَهـا الدّجـاجَ بسُحْرَةٍ لأُعَـلّ مِنْهـا حينَ هَـبّ نِيامُهـا
وَكَثيـرَةٍ غُـرَبـاؤهـا مَجْهُـولَـةٍ تُـرْجَـى نَوَافِلُـها وَيُخْشَى ذامُها

فالشاعر كثَّف أنماطاً إيقاعية ثابتة ثباتاً دائماً (الوصل والخروج) وأمام أنماط إيقاعية ثابتة في المكان (المصراع)، لكنها لا تأتي بشكل منتظم في القصيدة وكذلك أنماط متحركة تأتي في حشو البيت بعيداً عن المصراع والقافية،

كل ذلك – ثابت ومتحرك – هو لصوت واحد الوصل والخروج (ها) والنظر إلى هذه الأنماط بصورة مجزأة بفقدها الكيان الجمالي الكلي؛ لأن القصيدة "تقبل التجزئة في شكلها ولكنها ترفضه في كليتها. نتأثر بالإيقاع جملة وليس بالوحدات مجزأة، فاشتراط التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاماً حرفياً صارماً لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة والمختلفة، الانتظام والبتر؛ لأن هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية" [47].

ولا أبالغ إذا قلت إن هذه الظاهرة لم تتكرر بهذا الحجم عند أحد من شعراء الجاهلية أو المخضرمين كما أنها لم تكن وقفاً على المعلقة في شعر لبيد، وإنما تعدتها إلى غيرها من القصائد[48].

## ج – التأسيس والدخيل

وهو قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنماً وإنشاداً. تأتي إذا ما غاب (الرّدف)، وتختص بحرف معين إذا جاء لم يقبل المبادلة وهو ألف المد؛ ولأنه يأتي في غيبة (الردف) فلا يمكن أن يكون تالياً (للروي) وإلا أضحى (ردفاً)؛ ومن ثم يتوسط بينه وبين الرويِّ حرف صامت يسمى دخيلاً، ويظهر التأسيس في الكلمة التي فيها (الروي) كما لو جئنا بقوافٍ على النحو التالي: عالماً، ظالماً، حالماً، ناعماً.[49] فالتأسيس – إذن – هو ألف بينها وبين الرويِّ حرف واحد.. هذا الحرف هو الدخيل[50]. وبالنظر إلى ديوان لبيد نجد عنده أربع قصائد[51]، أتت فيها القافية على النحو السابق، كما أن ملاحظة هنا تبدو مهمة وهي أن القصائد التي ورد فيها تأسيس في شعر لبيد أتت كلها على وزن البحر الطويل؛ ربما لأنه يعد من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق[52]. ويتضح ذلك بجلاء عندما ننظر إلى قوله[53]:

**وما النـاسُ إلّا كالديـار وأهلهـا  بهـا يـوم حَلُّوهـا وغـدواً بَلاقِـعُ**

**وما المرءُ إلّا كالشِّـهاب وضوئـه ... يحـورُ رمـاداً بعـد إذ هو سَاطِعُ**
**وما البرُّ إلا مضمـراتٌ من التقىَ ... ومـا المـالُ إلا مُعْمـراتٌ ودائِـعُ**
**وما المـال والأَهْلُـون إلا وديعـةٌ ... ولا بُـدَّ يـوماً أن تُـردَّ الودائـع**
**ويمضـون أَرْسَـالاً ونخلُفُ بعدهم ... كما ضَمَّ أخرى التاليـات المُشايع**
**فمنهـم سـعيـدٌ آخـذٌ لنصيبـهِ ... ومنـهم شقـيٌّ بالمعيشـةِ قَانِـعُ**

وجماليات الإيقاع في الأبيات السابقة واضحة وجلية؛ ففي البيتين الأول والثاني نجد إيقاعاً منتظماً في بداية البيتين (ما + اسم + إلا + اسم مسبوق بكاف التشبيه + اسم مسبوق بواو ومتبوع بهاء مشبعة). والبيت الثالث يحدث اختلاف بسيط في الإيقاع (ما + اسم + إلا +اسم + جار ومجرور) لكن هذا الاختلاف يزداد ثباتاً عندما يتكرر معظمه في بداية الشطر الثاني (وما المال إلا معمرات)، والأبيات كلها تجنح إلى المقابلة السياقية، ويقصد بها "كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية، فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي، وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني[54]، وقد ظهرت هذه المقابلة السياقية في الأبيات على النحو التالي:

1 - الناس---------- الديار المأهولة والخالية.

2 - المرء ---------- الشهاب الوضاء وتحوله إلى رماد.

3 - البر من التقوى --------- المال وديعة.

4 - المال والأهل وديعة --------- حتمية رد هذه الودائع.

5 - تتابع الناس في الحياة ------- تتابع الإبل أمام الراعي.

6 - القوة مصدر السعادة -------- القناعة مصدر الشقاء.

ولا يعني هذا أن الأبيات تخلو من المقابلة اللغوية،فهي موجودة في غير موضع: (حلوها وبلاقع، ورماداً وساطع، ويمضون ونخلف، وسعيد وشقي). ولا شك أن هذا التقابل السياقي اللغوي، والقافية المؤسسة، ونظم القصيدة على

البحر الطويل حدَّد الجو النفسي الذي يمرُّ به الشاعر ولا سيما إذا علمنا أن القصيدة كانت في رثاء أخيه (أربد). وقد لاحظ الدكتور محمد العبد كثرة المقابلات اللغوية في شعر الرثاء عند الجاهليين، واعتبر هذه الثنائيات اللفظية المتقابلة "تعكس حالة من الاضطراب النفسي، والتوتر، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال"[55]، ويفهم من هذا أن هذه المقابلات تعد تعبيراً صادقاً عن الحزن الذي يعتري الشاعر ويتجلى ذلك في أنه استخدم هذا التقابل استخداماً أسلوبياً "لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقاً، وتُعد هذه القيمة أهم قيم التقابل اللفظي على مستوى الدلالة"[56]؛ لأنها تتعدى حدود اللفظين المتقابلين، أو بمعنى أوضح تعبر عن المسافة بين الكلمة والمُضاد لها، وهي كبيرة بكل المقاييس، وفي التقابل السياقي تحمل الدلالة نفسها؛ لأنها ليست الطرف الأول من المقابلة كما أنها ليست الطرف الثاني وليست مجموعهما معاً، وإنما تخرج عن هذا الحيز الضيق إلى الحيز الأرحب الذي يفرق بين المتقابلين في السياق.

## ثانياً - التصريع والمصراع

ويقصد بالتصريع تساوي تفعيلة الضرب مع تفعيلة العروض وزناً ورويّاً، والبيت المصرّع هو البيت الذي غيّرت عروضه (أي تفعيلته الأخيرة في الشطر الأول) عما يجب أن تكون عليه لتساوي ضربه (أي آخر تفعيلة في الشطر الثاني) في الوزن والرويّ، سواء أكان التغيير بزيادة أم نقص. يعرّف (المعجم المفصل) لإيميل بديع يعقوب التصريع بـ " أن يجعل الشاعر العروض والضَّرب متشابهين في الوزن والرَّوي في البيت المصرَّع على أنْ تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته. ومن أمثلة النقص قول المتنبي (من الطويل):

**ليالِيَّ بَعْدَ الظاعنين شُكول  طِوالٌ وَلَيل العاشقين طويْل**

فعروض (شُكول) على وزن (فَعوُلنْ). ومن أمثلة الزيادة قول امرئ القيس (من الطويل):

**قفا نَبك مِنْه ذكرى حبيب وعرفان وَرسم عفت آياتُهُ مُنذُ أَزْمانِ**

فالعروض (وَعِرْفانِ) على وزن (مفاعِيْلُنْ) مثل الضرب (ذ أزمانِ) في الوزن والرَّويّ، والأصل فيها أن تكون على وزن (مفاعِلُنْ)، فزاد الشاعر حرفاً ساكناً فيها لتوافق الضرب " (المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، 193 ،194)، أما المصراع فمصطلح يطلق على حركة الحرف الأخير من الشطر الأول، وبهذا عُدَّ التصريع من أعلى المراتب الموسيقية في الشعر؛ لأن النغمة الناشئة عن الرويّ هي الأساس، لأنها تتردد بانتظام بعد مقاطع صوتية وفواصل زمنية متساوية، إضافة إلى أن الرويّ يُعدّ "صلب القافية وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصورات القافية، والروي هو الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة في عرف دارسي الأدب العربي "[57]، وهذا الرويّ هو الذي ولَّد القيمة الإيقاعية للقافية ككل، وإذا كانت القافية بحرف مشابه لحرف متكرر فيها في نهاية الشطر الأول من الأبيات بطريقة غير منتظمة تولد إيقاع يزيد البيت والقصيدة ثراءً جمالياً موسيقاً وإيحاء ودلالة.

ولبيد بن ربيعة نراه مُغرماً بحرف الميم، كمصراع ورويّ معاً، بل لوحظ أنه يُكثر من هذا الحرف في حشو البيت أيضاً بحيث تصادفه في أقل الحالات ثلاث مرات وفي أكثرها سبع مرات في البيت الواحد. والميم تقع في تصنيف علماء اللغة ضمن الأصوات الشفوية مع الباء والواو، غير أن الميم لها خصوصية متفردة من حيث النطق، فهي صوت أنفي مجهور يُنْطق بأن تنطبق الشفتان تماماً، فيُحبس خلفهما الهواء، ويخفض الطبق، ليتمكن الهواء من الخروج عن طريق الأنف، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية، وبقاء اللسان في وضع محايد[58]. وقد أكثر لبيد من استعمال الميم مصراعاً ورويّاً وتكراراً في حشو البيت كثيراً، نلمح ذلك في قوله[59]:

**قبائلُ جُعْفِـيٍّ بـن سَعْـدٍ كَأَنَّمـا سَقَـى جَمْعَهُمْ ماءَ الزُّعاف مُنيمُ**[60]
**تَلَافَتْهُـمُ مـن آل كَعْـبٍ عِصَابةٌ لهَـا مَأْقِـطٌ يومَ الحفاظ كريمُ**[61]
**فَتِلْكُمْ بتلكُمْ، غيرَ فخـرٍ عليكُـم وبيـتٌ علـى الأَفْلَاج ثَمَّ مُقيمُ**[62]

فتكرار حرف الميم في البيتين الأول والثالث، على الرغم من خلو البيت الثاني من التصريع يضيف ثراءً صوتياً يفوق التصريع العادي، بيد أن لبيداً أتى بحرف الميم ثلاث مرات في البيتين الأول والثالث إضافة إلى نهاية المصراع والرويِّ، لذلك نرى الإيقاع الصوتي للميم واضحاً ومخيماً على ما عداه في الأبيات، وفي البيت الثالث نلمح التماثل المتتالي في الشطر الأول من البيت (فتلكم، بتلكم، عليكم)، وهذا يثري دلالة الأبيات ويؤكد الإحساس بالفخر الذي يتغنى به الشاعر.

كما أن الوقع الصوتي (كم) المتكرر يظهر وكأنه طعنات رُمح متتالية، ناهيك عن تصاعد دلالة التكرار الصوتي، فدلالة (كم) الأولى تختلف عن الثانية، عن الثالثة؛ لأنها في طور تصعيدي مع دلالة الأبيات الفخرية، فالكلمة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى، ولا تقع حادثة مرتين؛ لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل[63]، ومن أمثلة تكرار الميم أيضاً قوله[64]:

**نَخْـلٌ كـوارعُ في خليـج مُحَلِّـم  حَمَلَـتْ فَمِنْهَـا مُوقِـرٌ مَكْمُومُ**[65]

فإذا كان نهاية المصراع هو حرف (الميم)، فإننا نرى الشطر الثاني لا تخلو كلمة منه، بل إن الكلمة الأخيرة، ورد فيها الميم ثلاث مرات منها حرف الرويِّ. فهو الصوت الغالب على جميع الأصوات في البيت، ونستطيع أن نجزم بأن تكرار الميم في المصراع والحشو يعد لازمة من لوازم لبيد في شعره، فهي منتشرة في ديوانه في غير موضع[66].

وإن كان لبيد قد أكثر من استخدام حرف (الميم) في نهايات مصاريعه، فإننا نجده أكثر في استخدام التقفية التي تكسب أبياته نوعاً من السلاسة الإيقاعية، كما في استخدام حرف الكاف في قوله[67]:

**أبـا مالـكِ إنـي لحُكْمكَ فَـارِكٌ  وزبَّـان قد أَمْسَى لحُكْمكَ فاركَا**[68]

فالتقفية في البيت تتفق مع الكلمة الأخيرة مع اختلاف الحركة من التنوين بالضم في نهاية المصراع في مقابل الفتح في الرويِّ، وما زاد الإيقاع جمالاً وتأثيراً هو تكرار حرف الكاف خمس مرات غير المرتين في المصراع والرويِّ،

فنحن أمام حركة الكاف سبع مرات في البيت، وهي توحي بالصرامة واليقين، والذي يؤكد ذلك تكرار كلمة لحكمك، ثم يليها بما يفيد القطع "فارك" فالكاف هنا لم تكن حلية لفظية إيقاعية وإنما هي قد أثارت استجابتنا للمعنى الذي أراده الشاعر، ونجحت في نقل الانفعال الذي يعتز به إلينا[69].

أما اللام فقد تكررت بشكل إيقاعي لافت كما في قوله[70]:

**ألَا كُلُّ شيء ما خــلا اللَّهَ باطـلُ وكُــلُّ نَعِيــمٍ لا محـالةَ زَائِـــلُ**

ولعلنا نلحظ شدة الإيقاع في البيت، فكلمة المصراع إيقاعها على وزن فاعل، وهو نفسه كلمة القافية التي بها الرويّ، فالنغمة الناشئة عن المصراع والرويِّ لم تكن وقفاً على اللام المضمومة وحدها وإنما على الكلمتين في المصراع والرويِّ وإن اختلفت بعض الحروف في الكلمتين؛ لأن الإيقاع ثابت، أضف إلى ذلك أن الشاعر أتى بحرف اللام ثلاث مرات في الشطر الأول إضافة إلى تضعيف اللام في لفظ الجلالة، ثم لام المصراع، فالإيقاع متوال ست مرات، ويقابلها في الشطر الثاني وجود اللام ثلاث مرات إضافة إلى لام الرويِّ. واللام تؤدي دورها الإيقاعي والدلالي في البيت، فهي تتناسب مع الروح الإيمانية التي تسيطر على البيت، ثم هي بمنزلة الثبات على هذا اليقين[71].

ولعل مما يزيد الإيقاع وضوحاً التجنيس في الكلمتين الأخيرتين من الشطر الأول وتعانقهما مع الرويِّ في نهاية البيت، فهو مصراع مزدوج - إن صح لنا التعبير - وهذا التجنيس ليس مفتعلاً بل هو متمم للمعنى، وهذا النوع من التجنيس هو ما أراده عبد القاهر الجرجاني بقوله: (إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حولاً)[72]. وقريب من المثال السابق في تكرار حرف واحد يضيف نغماً من الموسيقا الداخلية للبيت كما في قول لبيد[73]:

**والحارثُ الحـرَّابُ خَلَّــى عاقــلاً داراً أقــامَ بهـا ولـم يَتَنَقَّـــلِ**[74]

فكلمة (خلَّى باللام المشددة) ويتبعها المصراع (عاقلاً) ما للام رافضاً جعلنا أمام مصراع متتابع يلتقي مع الرويِّ في نهاية البيت، والشطر الأول ترتفع نبرة الإيقاع فيه بسبب التجنيس الناقص بين الحارث الحراب ثم يُتبع بالمصراع المتتابع، وما يزيد من قوة الإيقاع أن النغمة الإيقاعية تأخذ ملمح الصعود وتستمر في ذلك حتى قبيل نهاية البيت، فتشمل ثلاث كلمات (داراً أقام بها) ثم تنخفض النغمة الإيقاعية بالفعل المضارع المسبوق بـ "لم" الجازمة في نهاية البيت، وكأن صعود النغمة يتوافق مع مكانة الحارث الحرّاب وقوته، فهو قوي مُمَنّع، أما هبوط النغمة في النهاية فهو دلالة على نزول هذه المكانة وكسر جبروتها بقوة قوم لبيد، الذين أجبروه على البقاء في عاقل وكأنه أصبح سجناً له.

## ثالثًا - المصراع المُغاير للرويِّ

ويُقصد به الأبيات الشعرية التي ينتهي المصراع فيها بحرف يختلف عن حرف الرويِّ،لكنه يتكرر بكثرة في المصراع، ومن ثم نجد أننا أمام إيقاعين مختلفين وثابتين في الوقت نفسه. وهذا الملمح شائع في شعر لبيد نراه في قوله[75]:

**وسانيْتُ من ذي بهجةٍ وَرَقيتُهُ ... عليه السُّمُوطُ عابسٍ مُتَغضِّبِ**
**وفارقتُهُ والود بَيْنِي وبينَهُ ... بِحُسنِ الثناءِ مِنْ وراءِ المُغيَّبِ**
**بِمُجْتَزَفٍ جَوْنٍ كأنَّ خَفَاءَه ... قَرَا حَبَشِيٍّ في السَّرَوْمَط مُحقَبِ**
**إذا أرسلَتْ كَفُّ الوليدِ كعَامَهُ ... يَمُجُّ سُلافًا من رحيقٍ مُعَطَّبِ**
**فمهما نَغِضْ منه فإنَّ ضَمَانَهُ ... على طيّبِ الأَرْدَانِ غير مُسَبَّبِ**
**جميلُ الأُسى فيما أتى الدهرُ دُونَهُ ... كريمُ الثَّنَا حُلْوُ الشمائلِ مُعْجِبِ**
**تراهُ رَخيَّ البالِ إن تَلْقَ تَلْقَهُ ... كريماً وما يذهَبْ به الدَّهرُ يذْهَبِ**
**يُثَبِّي ثناءً من كريمٍ وقولُهُ ... ألا أَنْعمْ على حُسن التحيّةِ واشْرَبِ**
**فلم أُسْدِ ما أَرْعَى وَتَبْلٍ رَدَدْتُهُ ... وَأَنْجَحْتُ بَعْدَ اللهِ من خَيْرِ مَطْلَبِ**
**وغيثٍ بدَكْدَاكٍ يزينُ وهادَهُ ... نَبَاتٌ كَوَشْيِ العَبْقَرِيِّ المُخَلَّبِ**

بذي بهجةٍ كَنَّ المقانبُ صَوْبَهُ وَزَيَّنَهُ أَطْرَافُ نَبْتٍ مُشَرَّبِ
جَلَاهُ طلوعُ الشَّمسِ لما هَبَطْتُهُ وأشرفْتُ من قُضْفَانِهِ فَوْقَ مَرْقَبِ
بَسَرْتُ نداهُ لم تَسَرَّبْ وُحُوشُهُ بِغَرْبٍ كجذع الهاجريِّ المُشَذَّبِ
إذا ما نأى مِنِّي بَرَاحٌ نَفَضْتُهُ وإنْ يَدْنُ مني الغَيْبُ أُلْجِمْ فَأَرْكَبِ
رفيعُ اللَّبَانِ مُطمئناً عِذَارُهُ على خَدِّ مَنْحُوضِ الغَرارَيْنِ صُلَّبِ
فَلَمَّا تَغَشَّى كُلَّ ثَغْرٍ ظَلَامُهُ وأَلْقَتْ يدًا في كافرٍ مُسْيَ مَغْرَبِ
تَجَافَيْتُ عَنْهُ واتَّقانِي عِنَانَهُ شدٍّ من التَّقْرِيبِ عَجْلَانَ مُلْهَبِ
رِضَاكَ فإنْ تَضْرِبْ إذا مَارَ عِطْفُهُ يَزِدْكَ وإنْ تَقْنعْ بِذَلِكَ يَدْأَبِ
هَوِيَّ غُدافٍ هيَّجَتْهُ جَنُوبُهُ حَثِيثٍ إلى أَذْرَاءِ طَلْحٍ وَتَنْضُبِ
فأَصْبَحَ يُذْرِيني إذا ما احتَثْثُهُ بأَزْوَاجِ مَعْلُولٍ من الدَّلْوِ مُعْشِبِ

وهذه الأبيات من قصيدة عدد أبياتها (45) بيتًا، بدأها الشاعر مُصرعة، فكان التصريع (الباء) المشبعة بالكسر، ثم وردت (الهاء) المشبّعة بالضم (20) مرة وإذا علمنا أن المصراع في بقية أبيات القصيدة أتى متشابهاً أيضاً، فالأبيات رقم (2، 5، 8، 17، 19، 22، 24، 27، 42، 45) فقد انتهت الكلمة الأخيرة في الشطر الأول بـ (ةٍ) وهي عشر مرات، ثم أتت مرتين منونة بالفتح، ومرتين منونة بالضم، ثم أتت (هُمْ) ثماني مرات و(ما) مرة واحدة، وانتهت القصيدة بالكسر مطابقاً للوصل في نهاية البيت، أضف إلى ذلك أننا أثبتنا حركة (الهاء) المضمومة في الأبيات العشرين السابقة، إضافة إلى البيتين (37، 39) من القصيدة نفسها، فكان الحرف الأخير في المصراع هو (هِ)،وبالنظر إلى هذا اللون نجده لا يقل أهمية من حيث التناغم الموسيقي عن التصريع، فاختلاف المصراع عن الرويّ يجعل التناغم أشمل وأوثق في الأبيات التي تتحد في إيقاع المصراع، فيتولد التردد الموسيقي، ويتضح ذلك من النظر إلى الأبيات رقم (11 – 16) فنجدها متتابعة، ومن ثم ترانا أمام إيقاعين متساويين في المسافة الزمنية ومختلفين من حيث الإيقاع الموسيقي. فعندما نصل إلى المصراع في

هذه الأبيات نجد أننا أمام إيقاع موسيقي ثابت (هُ)،وبعد برهة قليلة يأتي إيقاع الروي (بِ)،ومن ثم نشعر بارتفاع نبرة الإيقاع وتواليها، والشاعر عندما يترك الصوت (هُ) في المصراع نجده يأتي بصوت آخر (ةٍ)، ويكررها ثم يعود إلى الصوت الأكثر شيوعاً وهو (هُ)، وهذا المصراع المتغير والمغاير للرويِّ الثابت يجعل الإيقاع راقصاً وحيّاً. ومن ثم يزيد من قيمة الشاعرية التي تُبنى في الأساس على الإيقاع.

ولعلنا لا نخطئ عندما نقرر أن الإيقاع في شعر لبيد يُعد سمة بارزة، ولم يكن وقفاً على هذه القصيدة[76]. وأن التنوع في الحرف الأخير من المصراع يُعد ملمحاً جمالياً؛لأن تغيير النمط الإيقاعي كل عدة أبيات يزيده جمالاً؛ حيث يخرج الإيقاع من الرتابة والتكرار وثبات النغمة إلى تنوعها وثرائها. كما أن الإيقاع ينتمي إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال.

إن وجود هذه الإيقاعات في القصيدة إنما يعمل على توسيع قدرات المتلقي على الإحساس ويرهفها. وهذا يؤكد لنا أنه لا وجود لفكرة شعرية فنية حية دون إيقاع[77] حي متماسك.

لقد نجح لبيد في إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاص لكل حرف من الحروف المستعملة في كل بيت ثم كيفية توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله؛ مما يوفر في كل هذا وذاك قدراً كبيراً من التنظيم الدلالي والشكلي[78].

## الهوامش والمراجع

(1) كنوني، محمد: **التوازي ولغة الشعر**، الرباط: مجلة فكر ونقد، 1999م، ص 8

(2) العمري، محمد: **مسألة الإيقاع في الشعر الحديث**، الرباط: مجلة فكر ونقد، 1999م، ص62.

(3) اللسان "وقع" (15/ 373).

(4) اللسان "وقع" (15/ 373).

(5) السجلماسي، أبو محمد القاسم: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق: علال الغازي، الرباط: 1980م، ص257 – 281.

(6) البغدادي، صفي الدين عبد المؤمن الأرموي: **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980م، ص139 – 140.

(7) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966م، ص263.

(8) انظر: Gilbert, Murry. **the classical traditian in poetry**. New York: veintage Book.

(9) مندور، محمد: **في الميزان الجديد**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت)، ص214.

(10) عياد، شكري: **موسيقى الشعر العربي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعرفة، 1968م، ص58.

(11) هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر، 1997م، ص435.

(12) كشك، أحمد: **القافية تاج الإيقاع الشعري**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2004م، ص5.

(13) إليوت، ت، س: **الشعر بين نقاد ثلاثة**، ترجمة: منح خوري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص22.

(14) ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، الطبعة الأولى، بيروت: دار توبقال للنشر، 1979م، ص46.

(15) غريب، روز: **تمهيد في النقد الأدبي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار المكشوف، 1971م، ص110.

(16) موافي، عثمان: **دراسة في النقد العربي**، الطبعة الرابعة، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2002م، ص166.

(17) عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص17

(18) Gurry, P. 1968. **The appeei atian of poetry**, Oxford: press, p.87.

(19) أبو ديب، كمال: **جدلية الخفاء والتجلى . دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت: دار العلم للملايين، 1979م، ص101–102

(20) القيسي، فوزي حمودي: **شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري**، الطبعة الأولى، بيروت: عالم الكتب، 1406هـ، 1986م، ص36.

(21) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، الطبعة السادسة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية 1988م، ص191

(22) موسيقى الشعر، ص 192.

(23) موسيقى الشعر، ص193.

(24) إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة غريب، 1984م، ص51.

(25) شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري، ص36.

(26) عبد الحليم، عبداللطيف: **المازني شاعراً**، القاهرة: دار الثقافة العربية، 1985م، ص78.

(27) عبد الدايم، صابر: **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1413هـ/ 1993م، ص87 وأبو شوارب، محمد مصطفى: علم **العروض وتطبيقاته**، الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، 2002، ط111

(28) موسيقى الشعر، ص246.

(29) قضايا الشعرية، ص47.

(30) الأخفش، سعيد بن مسعدة: **كتاب القوافي**، تحقيق: د. عزة حسن، الجزء الأول، سوريا: وزارة الثقافة، 1970 م، ص3.

(31) القيرواني، ابن رشيق، أبو علي الحسن: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، بيروت: دار الجيل، 1981م، (1/ 154).

(32) العمدة في صناعة الشعر ونقده، (1/ 154).

(33) التبريزي، الخطيب: **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، ط4، سوريا: دار الفكر، (وقف)، 1986م، ص 199.

(34) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص151.

(35) موسيقى الشعر، ص260.

(36) موسيقى الشعر، ص148.

(37) موسيقى الشعر، ص148.

(38) موسيقى الشعر، ص265.

(39) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص66.

(40) عمر، أحمد مختار: **دراسة الصوت اللغوي**، الطبعة الأولى، القاهرة: عالم الكتب، 1976م، ص14.

(41) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص66.

(42) الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد: **شرح المعلقات السبع**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1406هـ/ 1986م، ص91.

(43) ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، الطبعة الحادية عشرة، القاهرة: دار المعارف، 1987م.

(44) العياشي، محمد: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، تونس: المطبعة العصرية، 1976م، ص69.

(45) نظرية إيقاع الشعر العربي، ص189، وانظر كذلك: القصيدة العربية الحديثة، ص13.

(46) المصراع: هو بيت الشعر، نصفه (مصاريع). انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، القاهرة: دار التحرير للطباعة والنشر، 1980، 363. ويعرّفه إميل بديع يعقوب في (المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر) بأنه أحد شطري البيت الشعري. والمصراع الأول، أو الشطر الأول من البيت الشعري يسمى صدراً، والمصراع الثاني يسمى عجزاً. (يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 410، 1991.

(47) الكبيسي، عمران: "**أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر**"، بغداد: مجلة الأقلام العراقية، العدد الأول، السنة (25) لسنة 1990م.

(48) انظر: على سبيل المثال قصيدته رقم (42) ص278 – 286، وأبياتها (32) بيتاً إذ شاكل فيها بين المصراع والوصل (12) مرة وجعل التوافق بين الوصل ومثيله في حشو البيت (15) مرة، وأتى بالمشاكلة بين الكلمتين الأخيرتين في كل بيت (5) مرات.

(49) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص80.

(50) صلاح، شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الثقافة العربية، 1418هـ/ 1998م، ص263.

(51) هذه القصائد هي رقم (24) وعدد أبياتها (20 بيتاً) والقصيدة رقم (29) وعدد أبياتها (24) بيتاً، والقصيدة رقم (35) وعدد أبياتها (92) بيتاً، والقصيدة رقم (36) وعدد أبياتها (52) بيتاً. ويكون إجمالي الأبيات (198) بيتاً، بنسبة (18,5) من مجمل أبيات الديوان، والقصائد كلها أتت على وزن الطويل.

(52) موسيقى الشعر العربي، ص108.

(53) شرح ديوانه، ص169.

(54) الطرابلسي، محمد الهادي: **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، ص102.

(55) العبد، محمد: **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، 1988م، ص69 – 70.

(56) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص48.

(57) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص46.

(58) عبد التواب، رمضان: **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1405هـ/ 1985م، ص43.

(59) شرح ديوان لبيد، ص99.

(60) مُنيم: مهلك.

(61) تلافتهم: تداركتهم، والمأفظ: مشهد يجتمعون فيه.

(62) بيت على الأفلاج: أراد قبر رجل، والفلج: النهر.

(63) إيجلتون، تيري: **مقدمة في نظرية الأدب**، ترجمة: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1991م، ص143.

(64) شرح ديوانه، ص120.

(65) نخل، أراد الظعائن كوارع: اللواتي في الماء، ومحلم: نهر بالبحرين، ومكموم مُغطى بالكمامة.

(66) تكرر ذلك في ديوانه كثيراً، ففي ص205 قوله:

**وإنْ تَشْرَبْ فنعمَ أَخُو النَّدامَى ... كَرِيمٌ مَاجِدٌ حُلْوُ النِّدامِ**
**وفتيان يَرَوْنَ المَجْدَ غُنْماً ... صَبَرْتَ لحقِّهم لَيْلَ التمامِ**

وص209 قوله:

**فَهَلْ نُبِّئْتَ عن أخوين داما ... على الأيَّام إلا ابني شَمَام**
**وكنتَ إمامنا ولنا نِظَاماً ... وكان الجزعُ يُحفظ بالنظامِ**

وص279 قوله:

**فَدَعْ ذا وَبَلِّغْ قَوْمَنَا إنْ لقيتهمْ ... وهل يُخْطِئَنَّ اللَّومُ مَنْ كان أَلْوما**

وص281 قوله:

**وقُلْ لابنِ عمرٍو ما ترى رأي قومكم ... أبا مُدْرك لو يأخذونَ المُزنَّما**

وص286 قوله:

**فإن تقبلُوا المعروفَ نصبر لحقِّكُمْ ... ولن يَعْدَمَ المعروفُ خُفاً وَمَنْسِمَا**

وص297 قوله:

**فَمَدافعُ الرَّيان عُرِّيَ رسمُها ... خَلَقًا كما ضَمِنَ الوحِيَّ سِلامُهَا**

وص318 قوله:

**فالضَّيفُ والجارُ الجنيبُ ... كأَنَّما هَبَطَا تبالَةَ مُخْصِباً أَهْضَامُهَا**

وص320 قوله:

**من مَعْشَرٍ سَنَّتْ لَهُمْ آباؤهُمْ ... ولكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وإمامُهَا**
**لا يَطْبَعُونَ ولا يَبُورُ فَعَالُهُمْ ... إذ لا يميلُ مع الهَوَى أَحْلَامُها**

فَـاقْنَـعْ بما قَسَـمَ المَليـكُ فإنَّمـا قَسَـمَ الخـلائـقَ بيـننا علّامُهـا

وص321 قوله:

وَهُـمْ رَبِـيـعٌ للـمجَـاوِرِ فيـهـمُ والـمـرمـلَاتِ إذا تـطـاوَلَ عـامُـهَـا

(67) شرح ديوانه، ص231.

(68) فارك: تارك، وفرك: أبغض.

(69) إبداع الدلالة، ص33.

(70) شرح ديوانه، ص256.

(71) انظر الصفات الصوتية لحروف اللام في: المدخل إلى علم اللغة، ص47.

(72) الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، جدة: مطبعة المدني، 1412هـ/ 1991م، ص11.

(73) شرح ديوانه، ص275.

(74) الحارث الحرَّاب: هو ابن عمرو بن حُجر الكندي، وعاقل: من ديار كندة.

(75) شرح ديوانه، ص3 – 17.

(76) القصيدة العربية الحديثة، ص18.

(77) نافع، عبد الفتاح صالح: **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الطبعة الأولى، الأردن: مكتبة المنار، 1985م، ص105.

* * *